

MICHAIL CHATZIDAKIS

Antwort auf den Kommentar von Walter Cupperi

Leone Leonis Leben entpuppt sich als ein buntes Amalgam von außerordentlichen künstlerischen Leistungen und brutalen strafrechtlichen Taten. Unter den Letzteren sind zu verzeichnen die Mordversuche an Benvenuto Cellini (nach Cellinis Angaben) und Orazio Vecellio (Tizians Sohn) und die Ermordung Pellegrino de Leutis. Es sieht so aus, als wollte Leone sich selbst mit jedem neuen Verbrechen stufenweise überbieten, um sich die Grenzen der Moralgesetze zeigen zu lassen. Dass es ihm immer gelang mit heiler Haut davonzukommen, verdankte er seiner überdurchschnittlichen Begabung, die ihm stets höfische Förderung und mächtige Beschützer sicherstellen konnte. Hohe Kunst unterliegt einem eigenen Moralkodex lautet Leonis Fazit. Insofern dient ihm dabei die Kriminaltat *quasi* als prüfenswerter Parameter, der seinen Auserwähltheitsanspruch ein einzigartiger Mensch, bzw. Künstler zu sein, dem alles erlaubt ist, jedes Mal erneut erfolgreich unter Beweis stellt.

Eine Tatsache ist, dass Leonis Freilassung vom Zwangsdienst auf den Galeeren nach der Ermordung des päpstlichen Goldschmiedes Pellegrino de Leuti in zwei Etappen erfolgte; erst durch das Apell von Jacopo Giustiniano an Pietro Aretino und dann durch die Vermittlung vom Letzteren an Andrea Doria. Inwieweit in dem Brief vom 15. Mai. 1540, in welchem die Mordtat beschrieben wird, hinter Giustinianos Feder der Angeklagte Leoni steckt (dies ist meine Überzeugung) oder nicht (Cupperis These) kann in beiden Fällen nicht mit letzter Sicherheit nachgewiesen werden. Doch die wohlinszenierte verwendete Sprache des Briefes, welche die Mordtat als eine künstlerische (und zwar »skulpturale« um präziser zu sein) Handlung schildert – »Leoni...schmetterte ihm einen solchen Schlag ins Gesicht, dass er einem grässlichen Monster glich, und verstümmelte ihn dermaßen, dass nur der Tod ihn erlösen konnte« –, lässt meines Erachtens die Schlussfolgerung zu, dass der Bildhauer Leoni für die inhaltliche Gestaltung des Briefes selber die Akzente gesetzt habe, bzw. mitverantwortlich gewesen sein müsse.

Man darf diesen autobiographischen Hintergrund nicht aus dem Auge verlieren, wenn man sich mit Leonis Doria-Medaille, den Gegenstand meiner Untersuchung, auseinandersetzt. Cupperis Einwand gegen meine vorgeschlagene Identifizierung der von Ketten umschließenden Gestalt auf dem Revers der Medaille mit einem Porträt Leonis (egal ob idealisiert oder nicht) ist für mich nicht nachvollziehbar. Wer

könnte in diesem Porträt gemeint sein, wenn nicht Leoni selbst, der durch einen schöpferischen »Reinigungsakt« kraft seiner Kunst das traumatische Erlebnis zu überwinden suchte?

Weitere Indizien verstärken diese These. Denn Selbstreflexion ist in Leonis *Oeuvre* kein fremdes Wort. Die Ausgestaltung der Hauptfassade der *Casa degli Omenoni*, des ehemaligen Privatpalastes des Künstlers in Mailand, spricht in dieser Hinsicht eine deutliche Sprache. Ihr sind acht sich in Schmerz windende, riesige Atlanten – sechs Hermen und je ein Torso das Hauptportal flankierend – vorgeblendet. Stilistisch wirken die »prigioni« Michelangelesk. Inhaltlich aber verweisen die gefangenen Barbaren auf die antikrömische Geschichte. Die am oberen Teil der Hermen-Pilaster angebrachten Inschriften benennen die Skulpturen nämlich von links (SUEVUS, QUADUS, ADIABENUS, PARTHUS, SARMATA, MARCOMANUS), als die vom römischen Kaiser Marc Aurel eroberten sechs Provinzen. Dadurch zollte Leoni Tribut an gegenwärtige imperiale Macht, diejenige seines langjährigen Gönners und Förderers Karl V., dessen Adler den Fries des Obergeschosses schmückten. Zugleich verlieh der Künstler seiner errungenen sozialen Stellung Ausdruck, indem er den direkten Vergleich mit dem im 16. Jahrhundert hoch geschätzten Kaiser-Philosoph für sich in Anspruch nahm. Vasari berichtet, dass Leoni sein Haus Marc Aurel geweiht und eine exakte Kopie der Reiterstatue auf dem Kapitol – die er 1560 in Rom angefertigt hatte – im Innenhof aufstellen ließ.

Auf einer weiteren Ebene enthält jedoch die martialisch ausgeprägte Fassadenausschmückung die Apologie seines kriminellen Lebenslaufs. Die als Auflager für die links und rechts des Hauptportals postierten Torsi dienenden Kragsteine sind mit dem Löwen verziert. Durch die Assoziation der Militärmetapher des Programms mit seinem persönlichen Emblem impliziert Leoni, dass der Kampf gewonnen ist, seine Feinde unterworfen sind.

Diesen autobiographischen Aspekt visualisiert expliziter der absolute Höhepunkt der Fassade, nämlich das Relief über dem Hauptportal im Hauptgeschoss. Es zeigt einen Satyr, der von zwei heraldisch eingestellten Löwen zerfleischt wird. Auf die hinteren Pranken gestützt, um Stabilität zu gewinnen, stürmen die Löwen auf das bockgestaltige Naturwesen, das wehrlos ihrer zerfressenden Manie ausgeliefert ist. Der eine attackiert sein Geschlechtsorgan, der andere scheint gerade aus der rechten Rippe ein Stück Fleisch abgelöst zu haben. Rücklings hingestreckt, zwischen Leben und Tod schwebend, vermag der leidende Satyr mit seinem hintenüber fallenden, dem Betrachter drastisch entgegengestreckten Kopf die Reliefgrenzen völlig zu durchbrechen. Kraftlos hängt er vom Relieffeld herab, seine Linke versucht verzweifelt, sich noch am Gebälk festzuhalten.

Bekanntlich spielt das Thema auf die Bestrafung triebhafter »Natur« und Neid an, den Triumph der Tugend über das Laster. Da der Satyr seinen Instinkten gehorchend, nur nach Befriedigung seiner ungezähmten Begierde strebt, bewahrte er auch in der Renaissance seine mittelalterliche Bedeutung als Verkörperung der *Luxuria* (Wollust). Dem Löwenangriff auf die Genitalien des halbtierischen Naturwesens, Kennzeichen seiner ständigen und unstillbaren sexuellen Erregung, kommt in diesem Zusammenhang symbolischer Charakter zu. Er versinnbildlicht den Verteidigungs- und Gerechtigkeitsakt gegen böswillige Verleumdung und aktualisiert damit den seit der Antike wohlbekannten Künstlertopos des verleumdeten Apelles. Im Italien des Cinquecento genoss die falsche etymologische Verankerung der literarischen Gattung der *satira* mit den altgriechischen heiter-grotesken Satyrspielen weitgehend große Verbreitung. Da die Satire als Genre von Übertreibung, Ironie und beißendem Spott, der an die Grenzen der Verleumdung stoßen kann, gekennzeichnet ist, muss Leonis leidender Satyr als Symbol neidischer Diffamierung für den belesenen zeitgenössischen Betrachter entschlüsselbar gewesen sein.

In diesem Licht liefert das Relief eine Schlüssel-Aussage über Leonis ganze »Kriminalkarriere«. Es setzt im Medium der Kunst den Zentralgedanken des Giustiniano-Briefes von 1540, den Kampf der »*Virtu*« vs. »*Invidia*«, um. In der Gestalt des Satyr werden alle eifersüchtigen, minderbegabten Konkurrenten verkörpert, die Leonis »*onor*« (Ehre) und »*fama*« (Ruhm) zu verletzen gewagt hatten. Die Löwen meinen selbstverständlich Leoni, im abwehrenden-feindabschreckenden Sinne; »*cave leonem*« (Hüte dich vor den Löwen). Sie zitieren nicht nur Vergangenes, sondern dienen auch apotropäisch als Warnung an neue potenzielle Feinde.

Die Fassadenausschmückung des *Palazzo Omenoni* erbringt den Nachweis, dass die allegorische Auslese von Kunstwerken und ihre Verwendung als gelehrte Metapher im Dienste von selbstpropagandistischen Zwecken innerhalb der künstlerischen Praxis Leonis durchaus geläufig gewesen war.

Zu dieser Gruppe von Kunstwerken gehört nach meiner Überzeugung auch die Doria-Medaille. Den ikonographischen Vergleich mit den »*Arma-Christi*«-Darstellungen legen nahe sowohl die in formaler Hinsicht frappierend ähnlich parataktische Aneinanderreihung von den Peinigungsinstrumenten (beim »geheimnisvollen Gegenstand« habe ich entgegen dem Vorwurf von Cupperi vorsichtig die Identifizierung als abgeschlagener Torso vorgeschlagen), als auch die sicherlich intendierte Positionierung des Schiffsmastes am Nacken des Profilbildes in einem solchen Winkel innerhalb der Komposition, der ungezwungen und unmissverständlich die Form des Kreuzigungssymbols ins Gedächtnis ruft. Dass dabei ein profaner Inhalt in religiöser Form verkleidet wird, entspricht gängigen

künstlerischen Strategien für die Entstehungszeit des Werkes – das brauche ich hier nicht weiter anzuführen – und mag kaum wundern.

Gegen Ende seines Kommentars fragt sich Cupperi außerdem, ob die von mir verwendete, gelegentlich »romantisch« klingende Sprache der Mentalität eines Künstlers des mittleren *Cinquecento* entspreche. Dies ist eine bewusste Entscheidung von meiner Seite. Denn es ist kein Zufall, dass gerade die Romantiker sich von hochbegabten Renaissance-Künstlern mit kriminellen Neigungen wie Benvenuto Cellini und Leone Leoni so unwiderstehlich angezogen fühlten. Erinnert sei stellvertretend an Goethes Übersetzung von Cellinis Autobiographie (*Johann Wolfgang Goethe. Leben des Benvenuto Cellini*, erschienen im Jahre 1803).

Man könnte sehr lange über die Rolle diskutieren, welche für Künstler streitsüchtiger Veranlagung wie Cellini und Leoni, die im 16. Jahrhundert sehr aktuelle kosmologische Prädestinationsdoktrin und das damit eng verbundene tetradisch zugeordnete Assoziationssystem von den Jahreszeiten, den Naturelementen, der Physiognomie- und der Temperamentlehre gespielt hatte (Vgl. dazu Margot und Rudolf Wittkowers Klassiker *Born under Saturn*, 1963). Ich beschränke mich an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass Leoni – der als Marskind und potenziell im Zeichen des Löwen geboren sich als Choleriker verstand und als solcher agierte – durch seine bezeugte Bekanntschaft mit dem hervorragenden Naturphilosophen Girolamo Cardano (1501–1576) in die Theorie der »*Quattuor Humores*« eingeführt worden sein könnte. Zieht man seine »*vita bellicosa*« in Betracht, scheint die Einheit zwischen gesetzwidriger Handlungsweise und dem Selbstverständnis seiner leoninen-cholerischen Ausprägung unverkennbar zu sein. Die Übereinstimmung von Leonis verbrecherischer Lebensführung mit den negativen-cholerischen Konnotationen seines tierischen Namensvetters lässt meines Erachtens die verlockende Arbeitshypothese plausibel erscheinen, dass in einer Reihe von autobiographischen Werken des Künstlers (allen voran in der Doria-Medaille und in der martialischen Fassadendekoration von Leonis Privatpalast) die Apologie seines kriminellen Lebens enthalten, bzw. das (unter)bewusste Eingeständnis eines Renaissance »*homo cholericus*« zu erkennen ist.